

УДК 701

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-8-47

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук,
Москва

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Констан, эстетика, искусство, романтизм,
художественное творчество, местный колорит, теория драмы,
психологическая проза, дисгармония.

Маньковская Надежда Борисовна

Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констана

В статье реконструируется эстетика Б. Констан, одной из ключевых фигур раннего этапа становления французского романтизма, автора одного из его первых манифестов.

Раскрывается его эстетическое кредо, связанное с либерализмом во взглядах на общество и искусство, идеей самооценности искусства, его художественного совершенства, повышенным интересом к национальным и историческим истокам художественного творчества, местному колориту, к характеру романтического героя — чувствительного, искреннего, и при этом эгоцентричного. Показано, что вектор эстетических поисков Констан как одного из создателей и теоретиков обновленных в романтическом ключе жанров драмы, романа, повести, устремлен в будущее. Он стоял у истоков нового направления французской литературы — психологической исповедальной прозы. Констан с его акцентом на дисгармонии внутреннего мира персонажей, резких контрастах между энтузиазмом и меланхолией, с одной стороны, и обостренным вниманием к влиянию общества на все аспекты человеческой жизни, включая художественное творчество, с другой, не только повлиял на следующие поколения французских романтиков, но и получил отклик в России применительно к отечественному феномену «лишнего человека». Его эстетическая теория и художественная практика во многом предвосхитили тенденции критического реализма в искусстве и эстетике XIX века.

Mankovskaya Nadezhda B.

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics
Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
Moscow

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: Constant, aesthetics, art, romanticism, artistic creativity,
local color, drama theory, psychological prose, disharmony.

Mankovskaya Nadezhda B.

Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant

The article reconstructs the aesthetics of B. Constant, one of the key figures of the early stage of the formation of French romanticism, the author of one of its first manifestos. The author reveals his aesthetic credo associated with liberalism in his views on society and art, the idea of the self-value of art, its artistic perfection, an increased interest in the national and historical origins of artistic creativity, the local uniqueness, and the character of a romantic hero — sensitive, sincere, and at the same time egocentric. It is shown that the vector of Constant's aesthetic search as one of the creators and theorists of the romantic genres of drama, novel, and novella is directed to the future. He was at the origin of a new direction of French literature — psychological confessional prose. Constant, with his emphasis on the disharmony of the inner world of individuals, deep contrasts between enthusiasm and melancholy, on the one hand, and the sharpened attention to the influence of society on all aspects of human life, including artistic creativity, on the other, not only influenced the next generation of French romantics, but also received a response in Russia in relation to the phenomenon of the “extra person”. His aesthetic theory and artistic practice largely anticipated the tendencies of critical realism in nineteenth-century art and aesthetics.

Sola inconstantia constans.

Бенжамен Констан

«Постоянен только в непостоянстве» — этот девиз Бенжамена Констан, обыгрывающего буквально значение своей фамилии⁽¹⁾, относится скорее к его частной жизни и политической деятельности, чем к творчеству — в нем он был достаточно последователен. Его эстетические взгляды, литературные труды и философские воззрения образуют концептуальную целостность, чьи доминанты органически вписываются в панораму раннего этапа становления французского романтизма, не утрачивая при этом своей оригинальности: либерализм во взглядах на общество и искусство (именно Констан ввел в эстетический

лексикон понятие «искусство для искусства»), повышенный интерес к влиянию общества на художественную жизнь, национальным и историческим истокам художественного творчества, к характеру романтического героя и как результирующая — новая теория драмы.

Анри-Бенжамен Констан де Ребек (1767–1830) родился в Швейцарии, в Лозанне, в семье гугенотов, бежавших из Франции в ходе религиозных войн XVI века. Мать его скончалась вскоре после рождения Бенжамена, суровый отец был военным, и мальчик оказался на попечении своих бабушек. Он рос в буржуазной среде, получил домашнее образование в Брюсселе и Нидерландах, затем учился в университете Эрлангена (Бавария) и Эдинбургском университете (Шотландия). В Париже Констан оказался в 1785 году, где принял французское гражданство. Здесь началась его активная политическая деятельность как члена конституционалистской партии [15]. Как политик и публицист, он выступал против



Илл. 1. Неизвестный художник. Портрет Бенжамена Констан (ок. 1815). Музей Карнавале. Париж

(1) *Constant* (фр.) — постоянный.

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана

королевской власти, поддерживал Директорию, при Наполеоне с 1799 по 1802 год был членом Трибуната, из которого его исключили за сочувствие либеральной оппозиции, и в 1803 году покинул Францию. В 1804–1810 годах жил в Швейцарии, активно занимался литературной деятельностью, работал над романом «Адольф» и переводом трагедии «Валленштейн» Шиллера. Новый этап его политической активности во Франции начался в 1813 году. В 1814 году он опубликовал антинаполеоновский памфлет «О духе завоеваний и об узурпации в их отношении к европейской цивилизации». В том же году после вступления русских войск в Париж был представлен Александру I. В ходе «Ста дней» (1815) поддерживал Наполеона, работал над дополнениями к конституции, за что при Людовике XVIII едва избежал высылки из Франции. В эпоху Реставрации (1814–1830) находился в оппозиции, выдвигал идеи политического либерализма, принадлежал к либеральной оппозиции в палате депутатов, куда был избран в 1819 году⁽²⁾. В 1830 году, незадолго до своей кончины, Констан стал активным участником событий Июльской революции, приведший к возведению на королевский престол Луи-Филиппа [34], [35], [40].

Как теоретик либерализма Констан выдвигал идеи свободы личности, разрабатывал проблематику соотношения личности и общества [12], [25], [33], [39]. Он выступал противником идей Ж.-Ж. Руссо о верховной воле народа, противопоставляя им концепцию невмешательства общественно-политической власти в автономную сферу личных свобод, выдвигал идеи гарантии прав личности, свободы экономической деятельности, вероисповедания, слова, преподавания и воспитания, стоял у истоков концепции разделения общества и государства [24], [27]. Современники считали его основной полити-

(2) Учитывая извилистый путь Констана как политика, неоднозначность его позиции в этой сфере, французский историк, публицист и дипломат Проспер де Барант писал о нем: «Политика одушевляла его жизнь, заставляла биться пресыщенное сердце, действовала на него, как азартные игры, которые он по-прежнему любил и в которых по-прежнему нуждался. Он затевал в палате и газетах процессы, дуэли, споры. Благодаря всему этому он не ведал ни пустоты, ни скуки, но вел существование лихорадочное. Впрочем, несмотря на беспокойную жизнь, ум его оставался свободен, независим и погружен в созерцание самого себя. Более скептический, чем когда-либо, — что его не столько успокаивало, сколько мучило, — он по доброй воле ввязывался в самые страстные споры. „Я в ярости! а впрочем, мне это безразлично“ — вот фраза, рисующая его сполна» [1, с. 459]; см. также: [20].

ческий труд «Курс конституционной политики» учебником свободы. В 1820-е годы публицистика Констан была известна в России: так, П.А. Вяземский, переведивший «Адольфа», считал его непреклонным приверженцем всего, что развивает до законных пределов независимость человека. В 1829 году вышел сборник Констан «Статьи о литературе и политике».

Что касается перспектив исторического развития европейских наций, то Констан выступал против национальной замкнутости, прогнозировал создание в будущем единой европейской цивилизации, базирующейся на конституционных принципах, идеях личной свободы и индустриальном развитии. Эти позиции питали его «литературный космополитизм» [38] — обостренный интерес к искусству народов Европы. В религиозной сфере Констан отдавал предпочтение протестантизму перед католицизмом, ставшим во Франции согласно Хартии 1814 года государственной религией. Веру он понимал как индивидуальное чувство, естественную устремленность человеческой души к Богу [28], [31], [36]. Он автор фундаментального труда «Об источниках, форме и развитии религии»⁽³⁾. На протяжении многих лет Констан вел дневники. Некоторые из его литературных трудов были опубликованы только в середине XX века.

Суть своей эстетической позиции Констан в концентрированном виде выразил в предисловии к вольному переводу на французский язык трагедии Фридриха Шиллера «Валленштейн» [10]⁽⁴⁾ — предисловие это носит характер манифеста нового романтического искусства. В нем звучит мысль о необходимости реформирования многих элементов французского театра, отхода от традиционных принципов классицистической театральной эстетики, его обновления в духе открытости более гибким драматургическим и сценическим решениям, изображению сложных, неоднозначных характеров и ситуаций, игре воображения. Высказываются и идеи общеэстетического характера. Констан не случайно обратился к произведению немец-

(3) Как пишет о Констане А. Виноградов, «довольно забавно то, что он все свое главное сочинение о религии написал на обыгранных колодах карт. <...> Вороха этих колод были потом напечатаны» [3, с. 48].

(4) Перевод «Валленштейна» был закончен Константином в 1807 году, предисловие написано в 1808-м, опубликовано в 1809 году. Согласно лингвистическим транспозициям с немецкого на французский язык, герой трагедии носит у Констан имя Валльштейн.

кого автора. Ранним французским романтикам был присущ живой интерес к *национальным особенностям* искусства других европейских стран — Англии, Голландии, Испании, Италии, характерному для них *местному колориту*, связанному с нравами, традициями, верованиями, идеалами народа. Пристальное внимание к местному колориту противопоставлялось ими канонам нормативной эстетики классицизма в силу того, что он лучше всего характеризует конкретную ситуацию в обществе — ее в первую очередь и призваны воссоздавать драматические произведения: «Что бы то ни было, основа всякого правдивого описания — местный колорит, и отныне без него ничто не будет иметь успеха» [13, с. 304]. Местный колорит наделен особым очарованием, которого драматурги прошлого не осознавали: Корнелю, Расину, Вольтеру была присуща лишь малая толика верности в передаче духа эпохи и страны, но в целом в их пьесах не было ничего, кроме Франции, полагает Констан.

Что же касается Германии, то она занимала в эстетическом сознании французских романтиков особое место. Именно в немецком искусстве они видели тот источник романтических настроений, который противостоял своей искренностью и чувствительностью рационалистическим условностям не утративших влияния традиций французского классицистического искусства⁽⁵⁾. Констан имел возможность приобщиться к немецкой эстетике и искусству во время своей поездки в Веймар в 1804 году, где вел беседы с Гёте, Фридрихом Шиллером, Августом и Фридрихом Шлегелями, учеником Шеллинга Г.К. Робинзоном — ранее он уже был знаком с трудами Иммануила Канта.

Другим существенным побудительным мотивом обращения Констана к драме Шиллера стало присущее ранним романтикам повышенное внимание к *истории*, тем историческим обстоятельствам, которые оказывают влияние на формирование национального характера. В этом отношении «Валленштейн» давал богатый материал для размышлений о специфике немецкой художественной культуры: Констан отмечал, что Тридцатилетняя война стала излюбленной темой немецких историков, поэтов и драматургов благодаря тому,

(5) Подобной позиции придерживалась Жермена де Сталь в книгах «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» (1800) и «О Германии» (1810).

что в посвященных ей германских летописях в центре повествования оказывалась тема чудотворной мощи предков — их сила, решимость, энергия, отвага на грани возможного.

В предисловии к «Валленштейну» Констан не только систематизировал художественные различия между французским и немецким театром, но и высказал более общие идеи эстетического плана. Он отмечал, что поэты Германии воспевали независимость и проявления природного характера личности. Так, у Шиллера в «Валленштейне» в центре интересов — воинский дух, независимая, дикая жизнь военных лагерей, на смену которой по мере развития цивилизации пришли единообразие, повиновение и дисциплина. Автор сконцентрирован на особенностях национальной истории немцев. Французов же, полагает Констан, отличает пренебрежение к чужой и даже собственной истории, что мешает создавать исторические трагедии. Так, автору исторической трагедии «Тамплиеры» Ж.М. Рейнуару пришлось прибегнуть к пояснительным замечаниям, Шиллер же в «Орлеанской деве» обошелся без комментариев.

Другое отличие немецких трагедий от французских состоит в том, что немцы дают целостную картину жизни и человеческих характеров. Отличительными чертами немецкого характера Констан считает верность, простодушие, щепетильность, глубокую чувствительность, побуждающую описывать подлинные чувства, — все эти свойства способны удержать воображение драматурга в определенных пределах. То, что он именуется «литературной совестью», сочтет историческую достоверность важнее внешних эффектов, вызывающих аплодисменты публики. У французов, которые говорят, пишут и действуют лишь для других, второстепенное может подменить главное, язвительно замечает Констан.

Немецкие драматурги не чураются индивидуальных слабостей персонажей, что сообщает литературным героям жизненность. Так, Валленштейн суеверен, однако он не придал значения грозному предзнаменованию: у него рвется цепь, на которой он носит орден Золотого руна, полученный от будущего императора. Грустно смотрит он на обрывки цепи, испытывая смутный страх и угрызения совести, потом швыряет их в сторону:

Я новое готов изведать счастье,
Уже бессилен этот талисман.

А между тем над Валленштейном уже занесен кинжал. По этому поводу Констан замечает, что человеческое сердце по воле таинственной и неумолимой силы, под влиянием страха, умиления или жалости всегда возвращается к тому, что зовется суеверием: суеверие «коренится в сердце человека, и философия, упорно не считаясь с ним, поступает опрометчиво и самонадеянно» [10, с. 262]. Констан питает уважение ко всему, что берет начало в природе, обращающейся к людям на несказанном наречии, делающей таинственные знаки, дабы проникнуть в их души. Ведь одушевленное связано с неодушевленным — морем, звездным небом. И хотя утилитарные предметы немые, мертвые, но даже они, утрачивая со временем полезность, вновь обретают мистическое существование; разрушение вновь возвращает их природу — современные здания безмолвны, но руины красноречивы. Обсуждая склонность Валленштейна к астрологии, Констан замечает, что вера в предначертанную светилами судьбу, предчувствия, сны, предзнаменования, подобно витающим теням будущего, часто не менее мрачным, чем тени прошлого, знакомы всем народам, всем временам и вероисповеданиям: «Кто, воодушевленный великими планами, не прислушивается, трепеща, к тому, что считает гласом судьбы?» [10, с. 263]. Вера в чудесное, присущее романтическому мировосприятию, обуславливает поэтическую сущность внутреннего потрясения, неподвластного разуму. Констану импонирует в «Валленштейне» та линия, которую он именуется немецким мистицизмом.

Французские же трагедии основаны либо на чистом вымысле, либо на греческой мифологии и римской истории. При этом в них изображается только одна страсть или одно событие. Следуя этому правилу, Расин в «Андромахе» попытался изгладить из сознания зрителей воспоминания об убийстве Клитемнестры Орестом, несовместимые, согласно классицистическим канонам, с его страстной любовью к Гермione: сын, который, обагрив руки кровью матери, помышляет лишь о возлюбленной, вызвал бы возмущение зрителей. Расин почувствовал, чем опасен этот риф, поэтому его Ореста привела в Тавриду лишь несчастная любовь и желание умереть. В этой связи Констан отмечает, что обособление события, образующего сюжет трагедии, и страсти, выступающие ее движущей силой, — несомненное преимущество французской драмы. Однако сосредоточенность на одном предмете делает пьесу менее правдивой, ибо искусство — плод

авторского вымысла, оно никогда не может полностью заменить действительность. Истина страдает, когда в центре пьесы — страсть, а не характер целиком, хотя такой излюбленный французами прием и оказывает на зрителей более сильное воздействие, создавая единство впечатления. Немецкие же драматурги придают первостепенное значение не столько страстям, сколько различиям личностей персонажей, их характеров: «В трагических страстях вообще гораздо меньше разнообразия, нежели в индивидуальных характерах, созданных природой. Характеры неисчислимы, драматические же страсти немногочисленны» [10, с. 265]. Еще в большей мере немцы придают значение характеру эпохи, в которой разворачиваются события. В «Орлеанской деве» ребенок вырывает у Жанны д'Арк кружку с молоком с криком «Орлеанская ведьма!»: «...одно слово, одно чисто случайное обстоятельство рисует воображению две важные вещи: эпоху и ситуацию» [10, с. 268]. На французской сцене, по мнению Констан, это было бы невозможно.

Еще одно различие между немецкой и французской театральной эстетикой Констан усматривает в том, что в немецких пьесах фигурирует ряд второстепенных персонажей; они как ближайшие зрители основного действия опережают и направляют мнение публики в зале подобно греческому хору, созвучному с чувствами зрителей, служат яркому и глубокому раскрытию характеров главных героев. В драме «Вильгельм Тель» Шиллера роль хора передана деревенской свадьбе, с музыкой проходящей мимо места, где прячется Тель. Он безвестен, как и они, но это не спасает его от всевластия тирана. Греческий хор изложил бы эту истину языком нравоучительным и поэтическим, размышляет Констан, немецкая же трагедия не менее убедительно доносит ее до зрителя, выведя на сцену группу персонажей, не причастных к действию ни здесь, ни в дальнейшем. А в «Мессинской невесте» Шиллер вводит и сам античный хор, придавший действию подлинность и теплоту: «олицетворенное в хоре общественное мнение глубже проникло в мое сердце и, сливаясь с моими собственными мыслями, явило их мне с большей определенностью, изяществом и силой; проникательность поэта, угадавшего мои чувства и облекшего в плоть мои смутные и неопределенные грезы, доставила мне удовольствие, о котором я прежде и не подозревал» [10, с. 269], —

признается Констан. У французов же герои общаются с публикой без посредников, что лишает действие необходимого объема.

Уже эти расхождения подводят Констан к заключению о трудностях постановки немецких трагедий во Франции вообще и «Валленштейна» в частности: «Невозможно было бы перенести на нашу сцену то своеобразное порождение немецкого гения, немецкой аккуратности и, я бы даже сказал, эрудиции, чтобы собрать воедино все черты, отличающие армии XVII века и не свойственные ни одной из современных армий» [10, с. 261]. Трудности усугубляются, когда речь заходит о такой движущей пружине трагедии, как любовь, восприятие которой, как полагает Констан, у французов и немцев в корне различно: «Для нас любовь всего лишь одна из страстей, имеющих ту же природу, что и прочие человеческие страсти, помрачающая наш рассудок и влекущая нас к наслаждению. Немцы же видят в любви нечто религиозное, священное, божественное по своей сущности; любовь для них — смысл человеческого бытия на земле, таинственная и всемогущая связь двух душ, которым нет жизни друг без друга. С первой точки зрения любовь — свойство человека и животного, со второй — человека и Бога» [10, с. 273–274]. Если во французском театре внимание сосредоточено на драматичной любви-страсти, ревности, классицистической коллизии любви и долга, то в немецкой поэзии любовь — луч божественного света; это спокойное, сильное чувство, возносящееся над всем окружающим. Она сама первейший долг, борется не с долгом, а с обстоятельствами. И не может угаснуть, ибо бессмертна по самой своей сути. У героини «Валлештейна» Тэклы не существует конфликта между любовью и дочерним долгом, нет и неуверенности, ибо любовь возвысила ее над обычными людьми; любовь — вся ее жизнь, а не часть жизни. Тэклу отличает сила духа, она спокойна, величественна и при этом нежна, хрупка, чиста. И воздушна — принадлежит к совсем иному миру, чем другие персонажи; она будто бы спустилась с небес и скоро туда вернется. Все это, полагает Констан, возбуждает у зрителя постоянное меланхолическое волнение, какого не может вызвать французская трагедия, где господствуют моральные правила. Героини Вольтера борются с обстоятельствами, у Расина смиряются с ними, но по сути они схожи со всем, что их окружает. Тэкла прямо говорит о своих чувствах, что шокировало бы французскую публику. Ей присущ энтузиазм, ее любовь — искренняя,

облагораживающая, освящающая все вокруг. У французов же на первом месте суровые критерии пользы, разума и долга.

Другая серьезная проблема, с которой столкнулся Констан при переложении «Валленштейна», связана с национальными особенностями языка и стиля. Немецкий драматург пользуется ямбическим нерифмованным стихом, лишенным высокопарности, подражающим разговорной речи. Французская сцена, напротив, культивирует александрийский стих, тяготеет к пафосности, возвышенному стилю, строгому соблюдению правил риторики, что, по мнению Констан, вредит естественности ситуации: «то, что по-немецки трогательно, по-французски выглядело бы смешным» [10, с. 267]. Однако вопреки своим теоретическим рассуждениям Констан перевел пьесу Шиллера александрийским стихом, что не прошло бесследно для ее оригинальной стилистики. К тому же он остался во многом верен традиционным классицистическим правилам построения трагедии. Все это свидетельствует о том, что между его эстетическими идеями и художественной практикой образовался определенный зазор [17], [22], [37].

Опасения Констан относительно сценической судьбы его переложения «Валленштейна» во Франции оказались небеспочвенными. Публичная читка не принесла успеха, вызвав недовольство как противников театральных нововведений, критиковавших приверженность автора немецкой эстетике, так и сторонников обновления французского театра, коривших его за половинчатость, расхождения между теорией и практикой. Пьеса так и не была поставлена. Впоследствии при ее переработке Констан не раз обращал внимание на те подводные камни, которые помешали ему при переносе немецкого произведения на французскую почву. В частности, он говорил о том, что драматические правила предполагают наличие пролога, экспозиции, действия, развязки, в трех же частях «Валленштейна» они оказались разорваны. Другой своей ошибкой Констан считал то, что чересчур увлекся «чужестранным колоритом» и не уподобил образ Тэклы французским представлениям о героине, но лишь приблизил ее образ к французским меркам, опустив то, что французы считают немецким мистицизмом — характер смутный и мечтательный, однако пытаясь, тем не менее, передать в нем немецкий дух — сохранил в ее облике столь импонирующую романтикам нежность, чувствительность, любовь, меланхолию. Но свой наиболее серьезный промах он видел

в том, что недооценил акцент немецкой драматургии на действии, а не рассказе о событиях, и в соответствии с французскими правилами попытался изобразить в повествовании то, что Шиллер изобразил в действии; однако рассказ этот оказался неправдоподобным.

Если в 1808 году Констан считал свой перевод чересчур смелым, то в 1829-м в «Статьях о литературе и политике» признавал его чрезмерно робким. Он вспоминал о своем призыве «к отмене правил, которые мешали нашим драматическим поэтам и вели французскую трагедию к оскудению, ибо с искусствами дело обстоит, как с нациями: когда их рост тормозят, они неизбежно приходят в упадок. Всякая неподвижность протiwоестественна» и напоминал при этом о своем отношении как к литературе, так и к политике: «Насильственные нововведения всегда претили мне; я всегда считал, что к прошлому надо относиться с почтением, во-первых, потому, что в прошлом не все дурно, а во-вторых, потому что почтение заставляет прошлое отступать более мирно». И, отвечая на критику в свой адрес со стороны сторонников решительных преобразований, не без сарказма добавлял: «Каждый поступает сообразно своей природе и воспитанию» [13, с. 306]. Как бы то ни было, принадлежащий перу Констан один из первых романтических манифестов, как и вызванная им полемика, заметно повлияли на развитие французского театра первых двух десятилетий XIX века.

Эволюция эстетических взглядов Констан органически связана с дальнейшей разработкой им теории драмы как нового, в отличие от трагедии и комедии, жанра романтического искусства с присущим ему сводом драматических правил. И здесь приоритет отдается историзму, местному колориту, влиянию общества на художественную жизнь. Размышляя о трагедиях прошлого, Констан говорит о том, что в их основе могут лежать три вещи: «описание страстей, раскрытие характеров, а также воздействие общества той или иной эпохи на характеры и страсти» [13, с. 282]. Так, «Федра», «Андромаха», «Меропа» — трагедии, где безраздельно царит страсть. Персонажи их начисто лишены индивидуальности, они — олицетворение страсти, и если отсечь страсть, не останется ничего. В «Ричарде III», «Гамлете» главная роль отведена характеру, а роль страсти — восставать против него, но ненадолго; то же и в «Валленштейне». «Но я не знаю ни одной трагедии, где движущей силой было бы исключительно действие общества, которое борется с человеком, воздвигает преграды

не только его страстям, но и природе, пытается не только подавить его индивидуальный характер и личные склонности, но и воспрепятствовать проявлениям его общественной сущности» [13, с. 282]. А между тем, согласно Констану, в современном ему мире воздействие общества занимает значительное место. Ведь драматическое произведение — это картина борьбы нравственных сил человека с препятствиями. Любовь, честолюбие, жажда мщения, патриотизм, вера, добродетель — внутренние силы в противоборстве с внешней преградой — деспотизмом, религиозными преследованиями, гнетом законов, предрассудков, обычаев — «это всегда общество, подавляющее человека и надевающее на него ярмо» [13, с. 283], закабаляющее человека без его ведома, налагающее на него тяжкое бремя, обрекающее на неравную и опасную борьбу. Но в традиционной трагедии воздействие общества служило лишь обрамлением, фоном, от которого намеренно отворачивались, дабы заняться страстями и характерами. Для современной трагедии последних недостаточно: ведь любовь и ее производные — страх, отчаяние, жестокость, преступление, по мнению Констана, современников уже не волнуют, что является неизбежным следствием цивилизации, которая умерила страсти, вследствие чего игра воображения утихла (при этом он оговаривается, что не только не является противником завоеваний цивилизации, но и одобряет их). Картина же невыдуманного и могущественного воздействия общества проникает в души глубже, чем испуг страсти или исчерпывающее описание характера, которые представляются Констану второстепенными. При этом он имеет в виду не только современное ему общество, но и иные общественные обстоятельства, имеющие определенные сходства с современностью.

Французский романтик вносит в теорию драмы новую движущую силу, подчеркивая, что доселе почти никто ее не использовал — воздействие общества на страсти и характеры. Он утверждает, что речь идет о принципиальном положении, которое отныне станет все сильнее влиять на успех драматического произведения: ведь «очевидно, что это воздействие общества — самое важное в жизни. Оно — начало и конец всего, что происходит с человеком» [13, с. 291]. Та приоритетная роль, которую Констан отдает обществу, — одно из решающих отличий его позиции от взглядов своего современника

и почти одногодки, зачинателя раннеромантической эстетики Рене де Шатобриана, отдававшего пальму первенства религии и чувствам [15].

Обращаясь к анализу эстетического потенциала социальной проблематики, Констан отмечает, что в воздействии, которое общество уже оказало и продолжает оказывать на естественные наклонности, права и потребности людей, скрыты большие драматические возможности: «общество, лишаящее жизни, которую не в силах дать, не способное породить ни единого существа, но могущее уничтожить жизни сотнями и делающее это <...> эта картина может вызвать сочувствие и, более того, глубоко взволновать» [13, с. 292]. При этом он замечает, что неправомерно было бы показывать воздействие общества только в неприглядном свете — противоположная ситуация может пробудить в зрителях не меньше сострадания (в подтверждение своей мысли Констан набрасывает эскиз драмы, посвященной общественному порядку в Англии во времена восшествия на престол Якова II, где нагромождение опасностей, сильные трагические образы служили бы изображению общества, стремящегося к совершенству и вынужденного бороться против восставших мятежников). В целом же движущие силы драмы — разнообразие общественных порядков, воздействие общества на человека в разные эпохи, сеть установлений и условностей, которая опутывает его с рождения до смерти, и драматургу надо лишь уметь использовать их: «Они для нас — то же, что рок для древних; в их давлении есть все, что было неотвратимого и гнетущего в роке; привычки, порожденные ими; вытекающие из них дерзость, легкомысленная жестокость, упрямая беспечность не уступают року в мучительности и трагизме» [13, с. 298]. Все это способно вызвать трепет публики. При этом Констан прогнозирует процессы демократизации театрального искусства, подчеркивая, что воздействие драмы усилится, если она станет более демократичным жанром и сможет расстаться с пурпурными мантиями и золотыми коронами в духе классицистической эстетики: ведь чем ниже социальное положение, тем трагичнее усилия героя и развязка пьесы, пропасть глубже, схватка ожесточеннее, пример чему — восстание Спартака. Однако это не означает разрыва французского романтика с идеей идеализации, присущей представлениям об изящных искусствах: «Необходима лишь одна оговорка: социальное положение не должно вызывать у зрителя мыслей о грязном, недостойном, огра-

ниченном, отвлекающих внимание и ослабляющих переживания» [13, с. 300], — в этом он солидарен с Шатобрианом.

Итак, в драме нужно показывать воздействие общества на личность, не забывая при этом о самой этой личности. И так как страсть, согласно Констану, уже не может быть в современном ему обществе движущей силой драматического действия, он обращается к разработке характеров действующих лиц. Главное, на чем он настаивает, — это демонстрация характеров в действии: «Позволим автору создавать характеры героев по своему усмотрению — только бы они были правдоподобны. Позволим ему рисовать любые события — только бы они естественно вытекали из этих характеров. И, наконец, рассмотрим, насколько занимательна совокупность тех и других» [9, с. 248].

Констан задается вопросом, естественны ли драматические характеры, трогают ли они. И здесь он снова обращается к сравнению французской и немецкой драматургии. Он говорит о том, что немцы не умалчивают ни об одной черте, определяющей индивидуальность. Французы же, наследуя классицистическим традициям, ценят цельность характеров трагических героев, отбрасывая все, что не связано напрямую с основным событием: у Расина Федра любит Ипполита, но ее характер скрыт от нас.

Французские зрители, воспитанные на классицистической драматургии, замечает Констан, требуют от характеров всего, в чем отказала природа им самим, — цельности, последовательности, того, что англичане называют твердостью. Вследствие этого лишь немногие характеры являются подлинно трагическими, и приходится, как правило, отчасти нарушать правду характеров, чтобы сделать их достойными трагедии. Если же показать тирана с проблесками человечности, героя, поддающегося мелким слабостям, а не бурной страсти, французский зритель будет сбит с толку, испытает чувство, близкое к отвращению, так как хочет увидеть в театре людей более значительных, чем те, с которыми общается постоянно — цельных персонажей, лишенных индивидуальных случайных слабостей, таких как суеверный страх перед светилами у Валленштейна, расстраивающий его планы; тяга к удовольствиям и легкомыслие Эгмонта, забывающего интересы отечества, у Гёте. К трем классицистическим единствам французы добавляют четвертое — единство характера. Если же на сцене появляется романтический герой — существо не-

постоянное, не придерживающееся единой линии поведения, то он вызовет у французской публики не сочувствие, а нетерпение: таких героев она не любит: «Зритель не желает быть обманутым в своих ожиданиях, он обижается на героя, как на живого человека, давшего обещание и не сдержавшего его» [13, с. 288]. Новому герою он предпочтет вольтеровского Магомета, страстно желающего овладеть Пальмирой, стремящегося сломить или истребить всех непокорных, видя в таком персонаже воплощение слитых воедино характера и страсти. Вследствие этого перед современным драматургом возникает дилемма: или отказаться от истины, или разочаровать зрителей. Он лишен свободы действий: «таким образом, не только страсти, но и характеры, которых требует французская сцена, уже исчерпали или вскоре исчерпают свои возможности» [13, с. 289]. Из этого французский романтик делает вывод о том, что хотя характеры и более разнообразны, чем страсти, они отнюдь не являются неисчерпаемым источником для драматического искусства.

Констан более решительно, чем Шатобриан, дистанцируется от принципов античной эстетики и еще резче, чем он, критикует постулаты театральной эстетики классицизма и Просвещения. Утратив естественную связь с христианскими религиозными представлениями, мифология не только стала далека от современного человека, но и исчерпала свои возможности, ее очарование рассеялось, полагает он: «положите сегодня, по примеру древних, в основу трагедии рок — и вас неминуемо постигнет неудача» [13, с. 290–291].

Пути, завещанные Аристотелем и освященные Буало, разорваны, условности традиционной поэтики сокрушены, провозглашает французский романтик. Особенно нелепым он считает требование единства времени и места, превращающее современные трагедии в авантюрные пьесы: оно вынуждает заговорщиков договариваться об убийстве тирана прямо во дворце; оно не дает Кориолану возглавить врагов своей неблагодарной родины, ибо для этого ему нужно перейти с римского форума в лагерь вольсков. Кроме того, с его точки зрения, единство времени и места ограничивает трагедии узким пространством, искажает их композицию, делает ход пьесы судорожным, действие скучным и неправдоподобным, вынуждает драматурга пренебрегать постепенностью развития событий, тонкостью оттенков характеров, что особенно заметно

в трагедиях Вольтера. «Следовательно, не подлежит сомнению, что нашим писателям необходимо избавиться от этого ярма в их новой теории драмы» [10, с. 279–280]: избирая главной движущей силой воздействие общества на человека, трагедия должна отказаться от единства времени и места⁽⁶⁾. Если живописание страсти совместимо с этими единствами — ведь страсть стремительна и может прийти к развязке в двадцать четыре часа, то характер уже труднее согласовать со столь коротким отрезком времени и столь узким клочком пространства: «Если все у вас происходит в одном месте, в один день, то картина оказывается неправдоподобной, необоснованной, лишенной оттенков, неполной. Персонаж утрачивает свободу действия, необходимую, чтобы проявить себя; зрителю не дают передышки, необходимой, чтобы все осознать» [13, с. 301], — что вызывает у последнего усталость, беспокойство, рассеивание внимания. И если единство места и времени является помехой для трагедии, построенной на раскрытии характеров, то еще более пагубно оно для трагедии, основанной на давлении общественного порядка в целом, которая нуждается в продолжительном отрезке времени и разнообразии мест действия, второстепенных персонажах. Только при учете этих требований, по Констану, возникнет общее впечатление о воздействии общества на человеческую жизнь, способное вызвать у зрителей волнение, сострадание.

(6) Три единства — места, времени и действия — подвергались особенно острой критике в контексте просветительской эстетики, отторгавшей нормативные принципы эстетики классицизма (они, в частности, не вписывались в структуру «мещанской драмы»), и в эпоху романтизма, когда три единства ощущались как сковывающие творческую свободу драматурга. В XX–XXI веках отношение к ним изменилось. С одной стороны, выяснилось, что трагедии Корнеля и Расина как в их классическом, так и модернизированном прочтении, остаются репертуарными, ставятся на многих сценах мира и в драматическом, и в оперном и балетном вариантах. С другой стороны, утратив роль эстетического мейнстрима, три единства оказались востребованы как в театре (особенно в «новой драме» начала XX века), так и в кинематографе в качестве психологических «лабораторных» приемов, нацеленных на исчерпывающее выяснение отношений персонажей, а в детективном жанре — на выявление виновника тех или иных происшествий. Сошлемся хотя бы на пьесу «Потоп» Х. Бергера (1908), фильмы «Корабль дураков» С. Крамера (1965), «Ни поездов, ни самолетов» Й. Стеллинга (1999), «Двенадцать разгневанных мужчин» С. Люмета (1956), «12» (2007) и «Пять вечеров» (1978) Н. Михалкова, «Убийство в Восточном экспрессе» С. Люмета (1974) и К. Брана (2017).

Специальный интерес представляет критика Констаном взглядов на искусство французских просветителей — в ходе этой критики он высказывает суждения принципиального характера, ставшие для романтической эстетики краеугольными. Так, оценивая просветительский проект в целом с позиций либерализма, Констан подчеркивает, что энциклопедисты боролись против нелепого и отвратительного режима, «но, занимаясь этим достойным и полезным делом, рассматривали литературу как еще одно средство сокрушить этот режим и поступали во имя главной цели совершенством в искусстве, казавшимся им второстепенным» [13, с. 281]. Недооценка художественных качеств произведения искусства для Констана неприемлема. С этой точки зрения он считает эстетику Дидро поверхностной, неполной, сосредоточенной на второстепенных для теории искусства вопросах, упрекает его за напыщенность, высокопарность и наигранную восторженность. Движущая сила драмы у Дидро — обстоятельства, воплощенные в лицах, то есть картина нравов, что не расширяет возможностей драмы, не производит художественной революции.

Еще более бескомпромиссно Констан высказывается по поводу Вольтера, называя его велеречивым и ловким ритором. В основание своих трагедий он положил философию, что было по тем временам внове: искусство было для Вольтера тараном, который он направлял против «пошатнувшихся башен старого режима», и режим этот пал, так что идейному оружию, служившему борьбе с ним, теперь надлежит мирно покоиться среди развалин. Ведь «средства эти были дурны с точки зрения искусства, ибо ставили перед ним иную цель, нежели оно само и, отводя поэзии лишь второстепенную роль, превращали ее в инструмент...» [13, с. 285–286]. Французская нация ринулась в бой и уже не довольствовалась искусственными и неглубокими переживаниями, и следовало понимать, что «политическая революция повлечет за собой революцию в литературе» [13, с. 277].

Высказывая одну из центральных для эстетики романтизма действительно революционную мысль о самоценности искусства, Констан призывает впредь не навязывать драме целей, чуждых ее природе и пагубных для ее совершенства, «ибо страсть, пропитанная теорией и служащая основой для философских выкладок, является в художественном отношении бессмыслицей» [13, с. 287]. В этом

плане он развивает сформулированное еще в дневнике от 11 февраля 1804 года положение об *искусстве для искусства*: «Искусство для искусства, искусство, лишенное цели — ведь любая цель искажает его. Искусство достигает цели, не задаваясь ею» [30, с. 266]; оно достигает цели не в силу поучений, а благодаря созерцанию прекрасного, делающего человека счастливее, нравственнее и благороднее. Здесь Констан по существу разделяет кантовские идеи о незаинтересованности эстетического.

Пределы современной драматической поэзии раздвинулись, поэзия завоевала свободу, и если раньше критики судили авторов согласно правилам, считавшимся строгими законами, то ныне авторы судят эти правила, ставшие не более чем традицией, полагает Констан. Резко очерченным характерам, ясности, ярким краскам он противопоставляет зыбкость, изменчивость, противоречивость, неоднородность — то, что Шатобриан называл «смутностью страстей», а Констан — трагедией характеров. Идеалом трагедии характеров ему видится Гамлет, которому свойственна сугубо романтическая черта — «полуфилософская-полумечтательная меланхолия, из-за которой герой больше удручен ничтожеством рода человеческого, чем собственным несчастьем» [13, с. 301]. Констана интересует не столько характер, сколько целостная личность, индивидуальность драматического персонажа. В традициях гуманистического взгляда на мир человек видится ему целью, а не средством, ведущим к утрате индивидуальности. Пример своеобразной личности — Ричард III, который кроме пороков, доминирующих в пьесе, обладает множеством других черт — обидой на природу за уродство, отвратительной внешностью, неспособной внушать любовь; силой, волокитством; удивлением успеху у женщин и ироническим презрением к ним. «Полифонт⁽⁷⁾ есть тип, Ричард III — индивидуальность», — заключает Констан [10, с. 266].

Сложный, неоднозначный образ романтического героя с присущими ему чертами характера Констан создал в романе «Адольф» (1806–1810, опубликован в 1816) [4], [32]. Адольф — персонаж столь же знаковый, что и Рене из повестей Шатобриана «Атала, или Любовь двух

⁽⁷⁾ Полифонт — персонаж трагедии Вольтера «Меропа».

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана

дикарей в пустыне» (1801) и «Рене, или Следствия страстей» (1802), но при этом существенно отличающийся от него. Рене мечтателен, меланхоличен, чувствителен, привержен христианской морали; его представления о любви носят идеальный, возвышенный, романтический, альтруистический характер; лирический герой повестей Шатобриана ставит любовь-дружбу супружеских отношений выше любви-страсти.

Адольф совсем другой. Он тоже задумчив, мечтателен, склонен к одиночеству и страдает от него, неудовлетворен собой, ему введома «смутность страстей», но у него это — смесь эгоизма и чувствительности, обуславливающая его злосчастия: «Чувства человека неясны и спутаны, они состоят из многих разнообразных ощущений, ускользающих от наблюдения, и слова, всегда слишком грубые и слишком общие, могут удачно обозначить, но никогда не могут определить их» [4, с. 84]. В отличие от Рене, Адольф ироничен, желчен, язвителен и насмешлив, равнодушен к окружающим, отвергает общепринятые нормы поведения, считая их лицемерными, и потому сльвет в обществе человеком безнравственным и неверным. Он поглощен мыслями о смерти, хотя и мечтает порой о деятельном, реальном, положительном жизненном пути, на котором осуществились бы его способности. Любовь же он считает наиболее эгоистическим из всех чувств. В любви для него важнее всего ее чувственная сторона и тот азарт, который связан с препятствиями на путях ее достижения, тщеславная радость от одержанной победы⁽⁸⁾. Он чувствует себя то

⁽⁸⁾ В связи с этим Констан записывал в дневнике: «Что я за глупое создание! Влюбляю в себя женщин, не любя их. А потом любовь внезапно налетает на меня как вихрь, и связь, которую я завел лишь от скуки, переворачивает всю мою жизнь. Пристало ли это умному человеку?» [29, с. 299]. Констан рассуждает о том, что когда общение между мужчинами и женщинами редко, когда завоевание женщины сопряжено со взаимной опасностью, когда у праздного мужчины нет общественных и политических интересов «и самолюбие его ищет случая блеснуть, женщина может стать для мужчины единственным и священным объектом влечения, покровительства и исключительно-го поклонения либо, в другом случае, обещать тщеславию победу...». В его же время женщины стали доступнее, а у мужчин есть серьезные занятия, «...и пламень страсти, равно как и вспышки честолюбия, угасают. Когда любовь, истинная или мнимая, не встречает преград, она утрачивает привлекательность и ослабевает. Однако она не исчезает совсем, потому что дает себя знать ее грубая природная основа и потому что традиции и книги передают ее обаяние воображению» — ведь все оттенки любви были описаны Расином и другими классицистами: «Не исчерпан ли источник? Не замкнулся ли круг?» [13, с. 283, 284].

холодным расчетливым соблазнителем, разыгрывающим любовное томление, то действительно страстно влюбленным («Очарование любви! Кто может описать тебя? Эта уверенность в том, что мы нашли существо, предназначенное для нас природой; этот свет, внезапно озаривший жизнь и как бы проясняющий ее тайну...» [4, с. 97]). Когда же цель достигнута, страстный, пьянящий экстаз чувств угасает (такой взгляд на отношение к женщинам привил Адольфу отец, считавший, что каждую женщину можно взять и потом легко оставить, если только речь не идет о браке). Остается лишь чувство долга и сострадание к утратившему свою привлекательность объекту былых вожделений.

Так развиваются отношения Адольфа с Элеонорой, женщиной сложной судьбы, на десять лет старше его, принадлежащей другому мужчине — ее покровителю, которой он упорно добивается, преодолевая ее сопротивление и непростые обстоятельства, отнюдь не способствующие их сближению, — ведь «законы общества сильнее, чем воля людей» [4, с. 114]. Когда же Элеонора безумно, беззаветно влюбляется в него, оставляет двоих детей, всю свою прежнюю внешне спокойную жизнь ради того, чтобы следовать за возлюбленным, страстные чувства Адольфа вянут, и он начинает тяготиться их отношениями («Конечно, Элеонора была живой радостью моей жизни, но она не была больше целью: она меня связывала» [4, с. 98]). Эмоционально требовательная любовь Элеоноры становится для него оковами, от которых он хотел бы избавиться, полагая, что ее властная привязанность сковывает его свободу, мешает реализоваться способностям (думая о разрыве, Адольф испытывает смешанное чувство радости и сожаления, «похожее на то, какое испытывает человек, которому предстоит верное излечение посредством болезненной операции» [4, с. 108]). Чувствуя все это, Элеонора, эта подлинно романтическая героиня, для которой весь смысл жизни заключается в любви, а чувства преобладают над всем остальным — то мечтательная и молчаливая, то бурная, вспыльчивая и непредсказуемая, похожая на «прекрасную грозу», — чахнет и умирает. Обретенная такой ценой свобода гнетет Адольфа («я был на самом деле свободен; я не был больше любим; я был чужд всему миру» [4, с. 142]), его терзают муки совести. Осуществить свои честолюбивые планы на деятельном жизненном поприще ему не удастся — пред-



Илл. 2. Элизабет Виже-Лебрён. Портрет мадам де Сталь в образе Коринны (1808). Женевский музей искусства и истории. Женева

ставления о собственных возможностях оказались иллюзорными. В заключении повести Констан дает понять читателям, что Адольф понес наказание за свой характер: «Обстоятельства значат очень мало, характер, — это все. Напрасно порываем мы с вещами и с существами внешнего мира, мы не можем порвать сами с собой» [4, с. 144]. Адольф — романтический символ тотального разочарования, предвосхищающий темы «болезни века» и мировой скорби, которые заявят о себе в зрелом романтизме.

«Адольф» — плод художественного вымысла автора, но он навеян автобиографическими мотивами. Констан, как и герой его романа, был чрезвычайно пылок и в то же время рассудочен, скептичен, он то горел в любовной лихорадке, то охладевал, добившись взаимности, — действительно, воплощал собой «лед и пламень», постоянство

в непостоянстве⁽⁹⁾. У него было множество любовных приключений — в его донжуанском списке была в том числе и Жюли Тальма, жена выдающегося актера Франсуа-Жозефа Тальма — она была на одиннадцать лет старше его [11]. Констан связывали многолетние отношения с его возлюбленной, госпожой Жерменой де Сталь⁽¹⁰⁾, как и он, знаменитым литератором эпохи становления романтизма во Франции, и решающее влияние на психологическую атмосферу «Адольфа» оказали перипетии их сложных взаимоотношений.

Когда они познакомились, ему было двадцать семь, а ей — двадцать восемь лет (к тому времени Бенжамен уже расстался с первой женой; Жермена de facto оставила мужа, барона Эриха де Сталь, несколько позже). Знакомство произошло в 1794 году в Женеве, где госпожа де Сталь жила вместе с отцом Жаком Неккером — он был министром финансов при дворе Людовика XVI и после казни короля отправился вместе с дочерью в изгнание в Швейцарию, в свой замок Коппе. В 1795 году, после Термидора, Констан и де Сталь вместе переехали в Париж — Констан принял французское гражданство. В 1803 они покинули столицу — Бенжамен последовал в изгнание за Жерменой, высланной из Парижа из-за открытой оппозиции Наполеону, который считал ее своим личным врагом. Их бурные любовные отношения, отмеченные разрывами и примирениями (во время их романа Констан не только не пренебрегал другими связями, но и в 1808 году тайно

(9) В дневниковой записи от 8 мая 1805 года, где Констан изменил некоторые имена, можно найти свидетельства его бесконечных колебаний между противоположными желаниями и влечениями: «1 — физическое наслаждение; 2 — желание прекратить ту постоянную связь, о которой я часто говорю; 3 — возобновить эту связь, оживленную воспоминаниями или внезапной вспышкой чувств; 4 — работа; 5 — споры с отцом; 6 — сочувствие отцу; 7 — стремление уехать; 8 — планы женитьбы; 9 — г-жа Линдсей наскучила; 10 — сладостные воспоминания о г-же Линдсей и новый прилив любви к ней; 11 — не представляю себе, как поступить с г-жой Дю Тертр; 12 — любовь к г-же Дю Тертр; 13 — все смутно, ни в чем не уверен; 14 — перебраться в Доле, чтобы порвать с Бьондеттой; 15 — поселиться для этого в Лозанне; 16 — отправиться в морское путешествие; 17 — стремление к примирению с некоторыми врагами» [29, с. 246–247]. Проблема жизненного выбора была для Констан одной из самых сложных — он самоидентифицировался с человеком, спящим во время бури в лодке, о борта которой со всех сторон бьются волны: «Бурное течение несет меня, не требуя никаких действий. Я могу податься назад, но при этом не перестану двигаться вперед; как бы там ни было, грести самому мне не приходится» [5]. Как справедливо замечает В.А. Мильчина, он в буквальном смысле слова полагался на волю волн. См.: [19].

(10) В 1797 году у них родилась дочь Альбертина.

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана



Илл. 3. Маргерит Жерар.
Госпожа де Сталь с дочерью
(1805). Коллекция замка
Копе. Женева



Илл. 4. Приписывается
Иоганну Генриху Шрёдеру.
Портрет графини Шарлотты
фон Гарденберг. Частная
коллекция

женился на своей давней знакомой, дважды разведенной Шарлотте фон Гарденберг⁽¹¹⁾), длились до 1811 года. Впоследствии они серьезно поссорились, когда де Сталь потребовала, чтобы Констан накануне свадьбы их дочери заплатил свои карточные долги (он был заядлым игроком; в 1830 году король Луи-Филипп уплатил внушительную сумму — сто тысяч франков — за его карточный долг). Все эти личные перипетии не мешали интеллектуальному общению двух писателей, их творческому содружеству.

Констан высоко ценил творчество де Сталь. Как и он, она вплетала в повествование многие мотивы автобиографического характера. Это относится и к ее роману «Коринна, или Италия» (1807) [23], в герое которого, английском лорде Освальде Нельвиле, в свои двадцать пять лет уже утомленном жизнью, болезненно чувствительном, склонном к одиночеству, подверженном меланхолии, угадываются некоторые черты Констана.

В загадочной же итальянке Коринне, в которую он влюбляется — талантливой импровизаторше, ослепительной жизнерадостной красавице, чувствительной, пылкой, естественной во всех своих проявлениях, предмету всеобщего восхищения — можно разглядеть идеализированные свойства личности самого автора.

В статье «О госпоже де Сталь и ее произведениях» Констан назвал этот роман превосходным творением, которое открыло новую эру во французской литературе [9, с. 248]. Его внимание привлекает, преж-

(11) Взаимоотношения со второй женой Констан посвятил повесть «Сесиль», написанную в 1810 году, но впервые опубликованную только в 1951 [14]. Психологический анализ отношений с женщинами содержится в «Амелии и Жермене», автобиографической повести в форме дневника (первая публикация в 1952), в которой фигурируют реальные лица — Амелия Фабри, мимолетное увлечение Констана, и Жермена де Сталь [5]. В своем дневнике «Моя жизнь», или «Красной тетради» (называемой так по цвету переплета рукописи), опубликованной в 1907 году, Констан признается, что Шарлотта фон Гарденберг пленила его своим несходством с чрезвычайно властной, требовательной, доминантной госпожой де Сталь, от «тирании» которой он стремился освободиться. «Жермена порывиста, эгоистична, поглощена своими собственными делами, Шарлотта нежна, кротка, скромна и покойна и по причине этого несходства становится мне в тысячу раз дороже. С меня довольно женщины-мужчины, которая безраздельно повелевает мною вот уже десять лет; меня пьянит и чарует привязанность женщины, которая стремится быть только женщиной» [8]. Впрочем, «тихая гавань» не принесла ему душевного покоя, и в 1814 году он страстно влюбился в Жюльетту Рекамье — подругу-соперницу Жермены де Сталь, однако она не ответила ему взаимностью [6], [7].

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана



Илл. 5. Жан-Луи Давид.
Портрет мадам Рекамье.
1800. Лувр, Париж



Илл. 6. Жерар Франсуа.
Портрет мадам Рекамье.
1802. Музей Карнавале.
Париж

де всего, характер Коринны («характер Коринны был необходим для той картины Италии, которую госпожа де Сталь желала нарисовать» [9, с. 249]), воплощающий собой сам дух этой страны — женщины, отдавшей всю свою душу искусствам: музыке, живописи и поэзии; она несет в себе все, что нужно для счастья, жаждет любви, но это не спасает ее от страданий: над ней тяготеет рок, и она ускользает от него, лишь погружаясь в художественное творчество. Особое очарование романа Констан усматривает в сочетании идеализации и правдоподобия характера Коринны. Ей присуще особо ценное в глазах романтиков качество — энтузиазм⁽¹²⁾, бескорыстные эмоции, побуждающие жертвовать ради любви богатством, мнением окружающих, покоем. Она почитает все прекрасное и возвышенное, помыслы ее благородны, чувства чисты, поэтому Констан считает роман произведением моральным. При этом в сугубо романтическом духе он высказывает соображение обобщающего плана относительно того, что чем больше у человека блестящих способностей, тем лучше надо уметь ими управлять; «что когда такие широкие паруса подставляют бурным ветрам, нельзя держать хрупкий руль дрожащей рукой; что чем многочисленнее, ярче и разнообразнее природные задатки, тем осторожнее и сдержаннее должно вести себя в обществе; что борьба мятежного гения с глухим и суровым светом — борьба неравная и что, дабы избежать несчастья, глубоко чувствующим душам, гордым и впечатлительным натурам, пылкому воображению, разностороннему уму необходимы три умения: умение жить в одиночестве, умение страдать, умение презирать [9, с. 251–252]».

(12) Констан с горечью замечает, что живет в эпоху, когда все виды энтузиазма заклеены безжалостным словом «вздор»; все сводится к голому расчету, а расчетливый человек способен на все: на смену энтузиазму пришел его антипод — эгоизм [9, с. 255–256]. Расчет проникает даже в сферу интимных отношений, что наводит Констана на пессимистические умозаключения в отношении любви как в жизни, так и в искусстве: «Любви стало легко добиться, ею управляет расчет <...> остатки ее, еле теплящиеся в сердцах, не определяют ничью судьбу. Даже молодежь, во Франции по крайней мере, указала любви ее место: много ли найдется у нас молодых людей, жертвующих благополучием или будущностью ради брака по любви? <...> Мы добродетельны, потому что любовь перестала нас занимать. Итак, мне кажется, что трагедии, движущая сила которых — любовь, встретят ныне сочувствие очень небольшой части публики. <...> Ни один из наших поэтов не избирает любовь движущей силой трагедии» [13, с. 285].

Освальд впервые встречает Коринну в состоянии душевного смятения, и с этого момента участь обоих предрешена, замечает Констан: «Они не могут быть счастливы вместе, но не могут быть счастливы и врозь» [9, с. 253]. Освальд очарован, околдован Коринной, горд ее успехами, но самому ему поэзия, изящные искусства, картины, музыка кажутся украшением жизни, а не самой жизнью, и он с невольным сожалением вспоминает Англию, где мог бы вести жизнь деятельную, заполненную полезными занятиями. «Есть в жизни пора, когда характер складывается и принимает окончательную форму. В эту пору в зависимости от национальности люди становятся либо эгоцентричны и алчны, либо просто серьезные и строги» [9, с. 253], — резюмирует Констан. Не только запутанные обстоятельства, связанные с происхождением Коринны, которая оказывается богатой и знатной, но и ярко выраженный национальный характер Освальда побуждают его вернуться в Англию, где он женится на сводной сестре Коринны; та же заболевает от горя и умирает. Лорд Нельвилл впадает в глубокое отчаяние, но с течением времени чувство долга возвращает его к той судьбе, которая была уготована ему от рождения. Однако автор романа оставляет открытым вопрос о том, простил ли он себе прежние поступки, удовольствовался ли заурядной судьбой, и потому не порицает и не оправдывает своего героя, воздерживается от открытых моральных суждений.

Размышления о соотношении личности и характера увенчиваются в эстетике Констана умозаключениями о *воспитательном потенциале* художественного произведения, его *моральном воздействии*. Мораль произведения, высказанная прямо и открыто, как в баснях Лафонтена, лишь портит его, подчеркивает он. В этом случае мораль становится целью, которой автор приносит в жертву вероятность событий, подтасовывая их, и правду характеров, которые неизбежно искажаются: «Его персонажи перестают быть личностями, которым он, так сказать, повинует, ибо, однажды сотворив их, волею своего таланта дал им подлинную жизнь и в такой же степени не властен повелевать ими, в какой не властен повелевать людьми из плоти и крови; они превращаются в инструменты, которые он переплавляет, шлифует, обтачивает, беспрестанно исправляет, отчего они во многом утрачивают естественность и, следовательно, перестают вызывать сочувствие. Мораль литературного произведения создается

общим впечатлением, остающимся в душе; если, закрывая книгу, мы становимся нежнее, благороднее, великодушнее, чем были, то произведение морально, и морально в высшей степени» [9, с. 250]. Истинно поэтическое произведение не стремится доказать правоту того или иного философского учения; так, «Федра» не содержит никаких наставлений, которые имели бы целью сделать зрителей лучше, в речах героини Расина нет ничего нравоучительного; она думает лишь о себе, своей любви, страданиях, раскаянии и отнюдь не облакает свои чувства в форму максим. Назидательность же не только вредит искусству, но и выглядит крайне неестественно: так, еврипидовский «Орест, обгаренный материнской кровью, на протяжении тридцати стихов разглагольствует о значении воспитания» [13, с. 286]. Почти все трагедии Вольтера, этого «французского Еврипида», по выражению Констан, преследуют воспитательные цели: «Альзира» проповедует веротерпимость, «Заира» — неприятие религиозного фанатизма, «Эдип» — недоверие к лживому духовенству, «Магомет» — отвращение к лицемерию. Но если бы Вольтер всегда оставался верным воспитательному пафосу, пьесы его были бы насквозь риторичны, замечает Констан, и за спинами его героев постоянно был бы виден наставник.

Отвергая назидательность в искусстве, французский романтик подчеркивает, что мораль литературного произведения действует как музыка или скульптура — ведь она продиктована самой природой и влияет на жизнь в целом. В отличие от прямолинейных предписаний, «не сходящих, так сказать, с пьедестала и похожих ни индийские пагоды, которым их почитатели поклоняются издали, никогда не приближаясь» [9, с. 251], подлинная, всепроникающая мораль меняет весь облик человека, неизбежно изменяет его поведение, обязывает к действию, тогда как максимы нуждаются лишь в повторении. Следовательно, «мораль должна быть не целью, но следствием художественного произведения» [9, с. 251]. В этом контексте эстетика и этика в творчестве Констан тесно связаны, и приоритетная роль здесь отведена *созерцанию прекрасного*, преображающего человека, ибо созерцание красоты выводит за пределы собственного «я», носит возвышающий характер: какие бы победы ни одерживал человек, каких бы успехов ни добивался, душа его не довольствуется ни покорением мира, ни созданием социальных установлений, ни провозглашением законов, ни удовлетворением потребностей, ни разнообразием удо-

вольствий — в ней постоянно живет религиозное чувство, желание чего-то иного, противостоящее утилитаризму. И здесь вновь в духе кантовских идей о незаинтересованности эстетического Констан подчеркивает бескорыстный характер эстетического созерцания, пробуждающий способность к самопожертвованию, позволяющий проявлять больше благородства, отваги, сочувствия, чем обычно, что дает ощущение блаженства.

Мысли о взаимосвязи эстетики и этики, морально-воспитательной роли искусства подводят Констан к проблематике *вкуса*. Его отличает довольно оптимистический взгляд на вкусы современных ему зрителей, способных адекватно воспринимать художественные новации. Он отвергает мнения ретроградов от искусства, предостерегающих от новшеств как развращающих вкус публики: «вкус публики развратить невозможно, он одобряет все, что правдиво и естественно, он отталкивает всякую ложь и всякое излишество, искажающее природу. Массы обладают достойным восхищения инстинктом» [13, с. 280], не связывая художников по рукам и ногам, но при этом удерживая их от излишеств (в политике он способствует совмещению свободы с порядком, в религии позволяет занять подобающее ей место между неверием и фанатизмом).

Такой взгляд предопределяет более терпимое, чем у Шатобриана, отношение Констан к театральным новациям. Он говорит о том, что в театре происходит революция. Консерваторы борются с ней, потому что это только начало, период анархии, но она неизбежна при переходе от старого к новому. Ретрограды указывают на причудливые и уродливые театральные эксперименты и спрашивают, стоило ли опрокидывать старые правила, чтобы очутиться в настоящем хаосе. Однако появление неудачных пьес мало что доказывает. В поколении, которое верный инстинкт привел в ряды поборников нового, Констан усматривает две неравные части. Одна, меньшая, состоит из тех, в ком есть талант и кого правила поэтому стесняют, и это меньшинство, обретая свободу, порой не знает, как ею воспользоваться. Другая, большая, часть включает тех, кто винит в своих неудачах правила, меж тем как виновата в них лишь их собственная бездарность — в тисках правил или свободные от них, они не создадут ничего ценного. «Но дайте свободу гению, и он созреет» [13, с. 307]. Зарю нового театрального искусства Констан видит в исторической драме «Жакерия» и «Театре

Клары Газуль» Проспера Мериме, «Штатах в Блуа» и «Дне баррикад» Людовика Витэ. Эти произведения свидетельствуют о том, что революция в литературе неизбежна, более того — она уже свершается, с чем вынуждены считаться даже ее противники: допуская натяжки, они уклоняются от правил, которые сами защищают.

Вместе с тем Констан отнюдь не закрывает глаза на издержки современных ему театральных новшеств. Констатируя, что новаторы одержали победу, он замечает, что их завоевания простерлись даже дальше, нежели это полезно искусству. «Ведь именно во Франции был изобретен афоризм, что важнее бить сильно, чем бить в цель. Поэтому писатели наши бьют так сильно, что уж и вовсе мимо цели. Их единственное желание — произвести впечатление, и, вполне справедливо нарушая некоторые правила, они зачастую без всякой нужды отдаляются от истины, природы и вкуса» [10, с. 278]. Резкая критика такого рода сомнительных новаций почти дословно совпадает у Констан с аналогичными филиппиками Шатобриана: «Так как намного легче произвести впечатление неожиданными встречами, толпой актеров, переменой мест действия, привидениями, чудесами и эшафотами, нежели ситуациями, чувствами и характерами, возникает опасность, что наши молодые авторы с излишним пылом устремятся по этому пути и мы увидим на нашей сцене лишь эшафоты, битвы, празднества, привидения и смену ослепительных декораций» [10, с. 278–279]⁽¹³⁾. Оговариваясь, что вовсе не требует уважения к обветшалым правилам, Констан иронически замечает, что просто не надо слишком быстро менять декорации — это отвлекает зрителей от главного, им приходится заново погружаться в мир иллюзии; не нужно и слишком больших антрактов — автор заслоняет собой героев,

(13) Шатобриану претили жажда острых ощущений в искусстве, дух распушенности и дерзости, порождающие то, что он считал неоправданными излишествами современного театра: «детальное воспроизведение всех преступлений, появление на сцене виселиц и палачей, изображение убийств, изнасилований, кровосмесительных связей, призраков, обитающих на кладбищах, в подземельях и в старых замках. Актеры разучились играть в классической трагедии, публика разучилась наслаждаться ею, воспринимать и ценить ее. Не осталось людей знающих, чувствующих, понимающих, что такое порядок, истина, красота. <...> Тот, кто еще не ведает цивилизации или исчерпал ее богатства, тот, кто еще не дорос до духовных наслаждений или уже пресытился ими, ищет сильных ощущений; народы начинают с кукол и гладиаторов и кончают ими; дети и старики ребячливы и жестоки» [26, с. 230].

прологи и предисловия мешают единству впечатления. Звучит как нельзя более современно.

Если Шатобриан как эстетик и литератор оказался своего рода связующим звеном между художественной культурой нарождающегося романтизма и предшествующих этапов европейской культуры — при идеализации Средневековья, пристальном, хотя и неоднозначном отношении к Античности и классицизму, то Констан более решительно дистанцируется от художественно-эстетической мысли прошлого. Античность и Средневековье⁽¹⁴⁾ его мало занимают, эстетику классицизма он недвусмысленно отторгает. Вектор его эстетических поисков устремлен в будущее. Он был не только одним из создателей обновленных в романтическом ключе жанров драмы, романа, повести, исповедальной прозы, но и их теоретиком. Констан стоял у истоков нового направления французской литературы — психологической прозы, сосредоточенной на анализе неоднозначности человеческой психики, несовпадении ее глубинных импульсов со сферой *ratio*, расхождении видимого и сущего в поведенческом плане. Его собственный жизненный опыт давал немало оснований для такого подхода: как писал его биограф, он был «виртуозом раздвоения. Он постоянно превращал собственную жизнь в зрелище и в предмет анализа для себя самого; постоянно обнажал — при этом не приводя в негодность — пружины своих поступков» [цит. по: 18].

Тогда как Шатобриан как эстетик делал акцент на прекрасном, возвышенном, героическом, идеальном, гармоничном, что обусловило в дальнейшем его влияние на эстетику и искусство французских символистов, Констан с его подспудным, но постоянным вниманием к дисгармоничному, флуктуациям между глубокой меланхолией и эйфорически-энтузиастическим жизненным порывом, с одной стороны, и обостренным вниманием к влиянию общества на все аспекты человеческой жизни, включая художественное творчество, с другой, во многом предвосхитил тенденции критического реализма в искусстве и эстетике XIX века.

Исповедальность Констана, проникновенно обрисовавшего облик романтика первой трети XIX века со всеми терзающими его

(14) Правда, в двенадцатилетнем возрасте он сочинил героическую эпопею «Рыцари».

внутренними демонами, этого «сына века», как позже назовет такой тип личности Альфред де Мюссе, десятилетия спустя получит продолжение в России применительно к отечественному феномену «лишнего человека». Пушкин в статье 1830 года «О переводе романа Бенжамена Констан „Адольф“» заметил, что «Бенжамен Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнаруженный гением лорда Байрона» [21, с. 696], [2]. И процитировал собственные строки из седьмой главы «Евгения Онегина», указав, что «Адольф принадлежит к числу *двух или трех романов*,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом» [21, с. 696].

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана

Список литературы:

- 1 Археографический ежегодник за 1999 год. М.: Наука, 2000. 415 с.
- 2 Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Институт литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 1. С. 91–114.
- 3 Виноградов А. «История молодого человека» (Шатобриан и Бенжамен Констан) // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 15–49.
- 4 Констан Б. Адольф / Перевод Е. Андреевой // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 79–144.
- 5 Констан Б. Амелия и Жермена / Перевод, вступление и примечания В. Мильчиной // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (дата обращения 15.04.2020).
- 6 Констан Б. Воспоминания Жюльетты // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 18.08.2020).
- 7 Констан Б. Дневник и письма к г-же Рекамье (1814–1816) // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 12.05.2020).
- 8 Констан Б. Моя жизнь // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 05.06.2020).
- 9 Констан Б. О госпоже де Сталь и ее произведениях / Перевод О.Е. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 248–257.
- 10 Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 11 Констан Б. Письмо о Жюли // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 18.07.2020).
- 12 Констан Б. Принципы политики, пригодные для всякого правления / Перевод М.М. Федоровой // Классический французский либерализм. М.: РОССПЭН, 2000. С. 23–264.
- 13 Констан Б. Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280–307.

- 14 *Констан Б. Сесиль* // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 01.06.2020).
- 15 *Лабуля Э.* Политические идеи Бенжамена Констан. М.: Русская мысль, 1905. 79 с.
- 16 *Маньковская Н.Б.* У истоков французского романтизма. Рене де Шатобриан // Художественная культура. 2020. № 3. С. 8–43. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/20b/hk_2020_3_8_43_mankovskaya.pdf (дата обращения 09.11.2020).
- 17 *Мильчина В.А.* Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 7–32.
- 18 *Мильчина В.* Вступление // Констан Б. Амелия и Жермена / Перевод, вступление и примечания В. Мильчиной // Иностранная литература. 2002. № 4. URL: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (дата обращения 10.04.2020).
- 19 *Мильчина В.А.* О Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви / Перевод, составление, вступительная статья и комментарии В.А. Мильчиной. М.: ОГИ, 2006. 568 с. URL: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (дата обращения 03.08.2020).
- 20 *Мильчина В.* Россия и Франция. Дипломаты. Литераторы. Шпионы. СПб.: Гилерион, 2006. 528 с.
- 21 *Пушкин А.* Сочинения. 2-е изд. / Редакция, биографический очерк и примечания Б. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1958. 1015 с.
- 22 *Реизов Б.Г.* Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период Первой империи. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1962. 257 с.
- 23 *Сталь Ж., де.* Коринна, или Италия / Перевод М. Черневич. М.: Эксмо, 2014. 608 с.
- 24 *Федорова М.М.* Французский либерализм до и после революции (Руссо – Констан) // Полис. 1993. № 6. С. 126–134.
- 25 Французский либерализм в прошлом и настоящем / Под ред. В.П. Смирнова. М.: Изд-во Московского университета, 2002. 224 с.
- 26 *Шатобриан Ф. Р. де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 220–247.
- 27 *Bastid P.* Benjamin Constant et sa doctrine. T. I, II. P.: Armand Colin, 1966. 1112 p.
- 28 *Carpenter C.* Benjamin Constant's religious politics // History of European Ideas. 2009. № 4 (35). Pp. 503–509.
- 29 *Constant B.* Journaux intimes. P.: Gallimard, 1961. 535 p.
- 30 *Constant B.* Oeuvres. P.: Bibliothèque de la Pleiade, 1957. 1696 p.
- 31 *Deguisse P.* Benjamin Constant méconnu. Le livre *De la religion*, avec des documents inédits. Genève: Droz, 1966. 309 p.
- 32 *Delbouille P.* Génèse, structure et destin d'«Adolphe». P.: Les Belles lettres, 1971. 643 p.
- 33 *Dodge G.H.* Benjamin Constant's Philosophy of Liberalism: A Study in Politics and Religion. Chapel Hill: The University of North Carolina press, 1980. 194 p.
- 34 *Fink B.* Dir. Benjamin Constant: philosophe, historien, romancier et homme d'État (actes du colloque de l'université du Maryland, octobre 1989), Lausanne: Institut Benjamin Constant. P.: J. Touzot, 1991. 186 p.

Раннеромантическая эстетическая теория
и художественная практика Бенжамена Констана

- 35 *Klooke K.* Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle. Genève-Paris: Droz, 1984. 381 p.
- 36 *Pitt A.* The Religion of the Moderns: Freedom and Authenticity in Constant's *De la Religion* // History of Political Thought. 2000. № 1 (21). Pp. 67–87.
- 37 *Poulet G.* La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle. P.: Plon, 1961.
- 38 *Texte J. J.-J.* Rousseau et les origins du cosmopolitisme littéraire. Rapport littéraire France – Angleterre au XVIIIe siècle. P.: Hachette, 1895. 466 p.
- 39 *Todorov T.* Benjamin Constant: la passion démocratique. P.: Hachette, 1997. 214 p.
- 40 *Wood D.* Benjamin Constant: A Biography. L.: Routledge, 2002. 352 p.

References:

- 1 Arheograficheskiy ezhegodnik za 1999 god [Archaeographic Yearbook 1999]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 415 p. (In Russ.)
- 2 Ahmatova A. "Adol'f" Benzhamena Konstana v tvorchestve Pushkina [Benjamin Konstan's *Adolph* in the Works of Pushkin]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoj komissii* [Pushkin: Proceedings of the Pushkin Commission], AN SSSR. Institut literatury. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1936, issue 1, pp. 91–114. (In Russ.)
- 3 Vinogradov A. "Istoriya mladogo cheloveka" (Shatobrian i Benzhamen Konstan) [The History of a Young Man (Chateaubriand and Benjamin Constant)]. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 15–49. (In Russ.)
- 4 Konstan B. Adol'f [Adolph], translated by E. Andreeva. *Shatobrian R. Rene. Konstan B. Adol'f* [Chateaubriand R. Rene. Constant B. Adolph]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1932, pp. 79–144. (In Russ.)
- 5 Konstan B. Ameliya i Zhermena [Amelia and Germain], translation, introduction and notes by V. Milchina. *Inostrannaya literatura*, 2002, no. 4. Available at: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (accessed 15.04.2020). (In Russ.)
- 6 Konstan B. Vospominaniya Zhyul'etty [Juliet's Memoirs]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 18.08.2020). (In Russ.)
- 7 Konstan B. Dnevnik i pis'ma k g-zhe Rekam'e (1814–1816) [Diary and Letters to Madame Recamier (1814–1816)]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 12.05.2020). (In Russ.)
- 8 Konstan B. Moya zhizn' [My Life]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 05.06.2020). (In Russ.)
- 9 Konstan B. O gospozhe de Stal' i ee proizvedeniyah [About Madame de Stael and her Works], translated by O.E. Grinberg. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 248–257. (In Russ.)
- 10 Konstan B. O Tridcatiletnej vojne. O tragedii Shillera "Vallenshtejn" i nemeckom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy *Wallenstein* and the German Theater], translated by V.A. Mil'chna. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russ.)
- 11 Konstan B. Pis'mo o Zhyuli [Letter about Julie]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 18.07.2020). (In Russ.)
- 12 Konstan B. Principy politiki, prigodnye dlya vsyakogo pravleniya [Principles of Policy Suitable for any Government], translation by M.M. Fedorova. *Klassicheskij francuzskij liberalism* [Classical French Liberalism]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2000, pp. 23–264. (In Russ.)
- 13 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russ.)
- 14 Konstan B. Sesil' [Cecile]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 01.06.2020). (In Russ.)
- 15 Labule E. *Politicheskie idei Benzhamena Konstana* [Political Ideas of Benjamin Constant]. Moscow, Russkaya mysl' Publ., 1905. 79 p. (In Russ.)
- 16 Mankovskaya N.B. U istokov francuzskogo romantizma. Rene de Shatobrian [At the Origins of French Romanticism. Rene de Chateaubriand's Aesthetic Views]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Cultural Studies], 2020, no. 3, pp. 8–43. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/20b/hk_2020_3_8_43_mankovskaya.pdf (accessed 09.11.2020). (In Russ.)
- 17 Mil'china V.A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 7–32. (In Russ.)
- 18 Mil'china V. Vstuplenie [Introduction]. Konstan B. Ameliya i Zhermena [Amelia and Germain], translation, introduction and notes by V. Milchina. *Inostrannaya literatura*, 2002, no. 4. Available at: www.magazines.gorky.media/inostran/2002/4/ameliya-i-zhermena.html (accessed 10.04.2020). (In Russ.)
- 19 Mil'china V.A. O Benzhamene Konstane i ego avtobiograficheskoj proze [About Benjamin Constant and his Autobiographical Prose]. Konstan B. *Proza o lyubvi* [Prose about Love], translation, compilation, introductory article and comments by V.A. Mil'chna. Moscow, OGI Publ., 2006. 568 p. Available at: www.livelib.ru/book/100015412-adolf-proza-o-lyubvi-sbornik-benzhamen-konstan (accessed 03.08.2020). (In Russ.)
- 20 Mil'china V. *Rossiya i Franciya. Diplomaty. Literaturnyye Shpiony* [Russia and France. Diplomats. Literary Spies]. St. Petersburg, Gilerion Publ., 2006. 528 p. (In Russ.)
- 21 Pushkin A. Sochineniya. 2-e izd. [Works. 2nd ed.], ed., biographical sketch and notes by B. Tomashevsky. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1958. 1015 p. (In Russ.)
- 22 Reizov B.G. *Mezhdru klassicizmom i romantizmom. Spor o drame v period Pervoj imperii* [Between Classicism and Romanticism. Controversy over Drama During the First Empire]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1962. 257 p. (In Russ.)
- 23 Stal' Zh., de. *Korinna, ili Italiya* [Corinna, or Italy], translated by M. Chervich. Moscow, Eksmo Publ., 2014. 608 p. (In Russ.)
- 24 Fedorova M.M. Francuzskij liberalism do i posle revolyucii (Russo – Konstan) [French Liberalism Before and After the Revolution (Rousseau – Constant)]. *Polis*, 1993, no. 6, pp. 126–134. (In Russ.)
- 25 *Francuzskij liberalism v proshlom i nastoyashchem* [French Liberalism in the Past and Present], ed. V.P. Smirnova. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 2002. 224 p. (In Russ.)
- 26 Shatobrian F.R. de. Opyt ob anglijskoj literature i suzheniya o duhe lyudej, epoh i revolyucij [Experience about English Literature and Judgments about the Spirit of People, Eras and Revolutions], translation by V.A. Milchina. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comments by V.A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russ.)
- 27 Bastid P. *Benjamin Constant et sa doctrine. Vol. I., II.* Paris, Armand Colin, 1966. 1112 p.

- 28 Carpenter C. Benjamin Constant's religious politics. *History of European Ideas*, 2009, no. 4 (35), pp. 503–509.
- 29 Constant B. *Journaux intimes*. Paris, Gallimard, 1961. 535 p.
- 30 Constant B. *Oeuvres*. Paris, Bibliothèque de la Pleiade, 1957. 1696 p.
- 31 Deguise P. *Benjamin Constant méconnu. Le livre De la religion, avec des documents inédits*. Genève: Droz, 1966. 309 p.
- 32 Delbouille P. *Génèse, structure et destin d'“Adolphe”*. Paris, Les Belles lettres, 1971. 643 p.
- 33 Dodge G.H. *Benjamin Constant's Philosophy of Liberalism: A Study in Politics and Religion*. Chapel Hill, The University of North Carolina press, 1980. 194 p.
- 34 Fink B. Dir. *Benjamin Constant: philosophe, historien, romancier et homme d'État (actes du colloque de l'université du Maryland, octobre 1989)*, Lausanne, Institut Benjamin Constant. Paris, J. Touzot, 1991. 186 p.
- 35 Klooke K. *Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle*. Genève, Paris, Droz, 1984. 381 p.
- 36 Pitt A. The Religion of the Moderns: Freedom and Authenticity in Constant's De la Religion. *History of Political Thought*, 2000, no. 1 (21), pp. 67–87.
- 37 Poulet G. *La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle*. Paris, Plon, 1961.
- 38 Texte J. J.-J. *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Rapport littéraire France – Angleterre au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1895. 466 p.
- 39 Todorov T. *Benjamin Constant: la passion démocratique*. Paris, Hachette, 1997. 214 p.
- 40 Wood D. *Benjamin Constant: A Biography*. London, Routledge, 2002. 352 p.